

# „Takim zapamiętałem Mietka”. Władysława Ślesickiego Płyną tratwy (1962)

PIOTR PŁAWUSZEWSKI

*Ten film dedykujemy Mietkowi  
i innym chłopcom z wioski Wojciech  
w Augustowskiej Puszczy*

[plansza początkowa filmu *Płyną tratwy*]

W kanale, gdzie przed czterema dniami słyszeliśmy tajemniczy głos »leśnego dziwa« – nic dziś nie buczy. Za to z oddali dochodzi przeciągłe, monotonne wołanie:

– Hulaaj! Hulaaaj!

To flisacy, których poprzedniego wieczora minęliśmy uśpionych na tratwie, sygnalizują sobie wzajemnie bliskość zakrętu, gdzie trzeba *prysem* odpychać się od brzegu, aby pojedyncze tafle nie wpadały na siebie i nie tworzyły zatoru, z którym już sam djabeł nie dałby sobie rady.

Od wczesnego ranka posuwająca się powoli tratwa zrobiła około... dwóch kilometrów. Nie można powiedzieć, aby spławianie drzewa należało do lokomocyj najszybszych. Doganiamy z łatwością i przeganiamy drewnianego węża, którego niezdarne ciało pełza powoli drogą wodną, podczas gdy para koni, uwiązanych do wyprężonej liny, drepce jakgdyby w miejscu, zmuszając do ruchu leniwego potwora. Stojący na środkowym przęśle oryl powtarza raz jeszcze swe ostrzegawcze: »Hulaaj!« i uprzejmie robi nam miejsce.

– Nie dopłyniecie chyba dziś do tartaku? – pytam z powątpiewaniem, przypatrując się pracy tych ludzi, dającej tak mizerne – na oko – wyniki.

– Do tartaku? – odpowiada flisak, prowadzący tratwę. – Dobrze będzie, jeśli zdążymy do wieczora prześluzować się przez *Swobodę!* Pięćdziesiąt tafli przeciągnąć na jezioro! Jeszcze się człowiek do siódmego potu napracuje...[1].

[Wanda Miłaszewska,  
*Czarna Hańcza*, 1931]

Nie tylko Mietek, bohater filmu *Płyną tratwy*, przekracza niewidzialną granicę – w pewnym sensie dokonał tego również Władysław Ślesicki, realizując taki, a nie inny o nim film.

Po stronie przeszłości miał reżyser w momencie premiery (1962) kilka lat kolekcjonowania doświadczeń w różnych przestrzeniach dokumentalizmu. Opowieść o chłopcu żyjącym nad augustowskimi jeziorami miała okazać się efektem twórczego „przesiewu” zdobytej wiedzy, nabytych przeświadczeń. Powrócił więc mazurski krajobraz, doskonale obeznany obszar prywatnych wędrówek, ale i plan zdjęciowy filmu o obozie harcerskim (*W gromadzie Ducha Puszczy*, 1957). Powróciły obrazy malowniczej przyrody, znanej dotąd przede wszystkim w wydaniu górskim (*Spacer w Bieszczadach*, 1958, *Opowieść o drodze*, 1958). Powróciła wiara w możliwość opowiedzenia o świecie bez pomocy komentarza, co w tak poruszający sposób dało o sobie znać w arcydziele z psim bohaterem (*Wśród ludzi*, 1960), a czego z kolei zabrakło w *Portrecie małego miasta*, 1961, dokumencie poświęconym Nowemu Sączowi. Nadzedł jednak rok 1962 – na duży ekran trafia film *Płyną tratwy*. Jerzy Giżycki zatytułował swój krótki o nim tekst: *W poszukiwaniu własnego stylu*. Wydaje się jednak, że bardziej na miejscu byłyby słowa: *styl odnaleziony*.

[1] W. Miłaszewska, *Czarna Hańcza*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1931, s. 211–212. *Czarna Hańcza* to historia wędrówki kajakiem, którą autorka odbyła ze swym towarzyszem po rzekach i jeziorach Pojezierza Suwalsko-Augustowskiego latem roku 1929. Trasa, zaczynająca się i kończąca w Augustowie, objęła również wody jeziora Białe, nad którym położona jest wieś Wojciech – tam właśnie zjawi się za około 30 lat z kamerą Władysław Ślesicki, by nakręcić film *Płyną tratwy*.



Od lewej: Mietek, Leszek Krzyżański i Władysław Ślesicki na planie *Płyną tratwy* [autor fot. niezany; źródło: archiwum rodzinne W. Ślesickiego]

[2] „Interesując się Władkiem Ślesickim, dobrze odnotować, że poświęcał on bardzo dużo czasu na przygotowania. On był w ogóle w tym sensie powolny. Do mnie też zresztą mieli w WFD często pretensje, że jako człowiek-operator jestem zbyt powolny. W pewnym sensie mieli rację, ale w *innym sensie* nie mieli racji w ogóle. [...] W związku z tym, że Władek tak dużo czasu spędzał na dokumentacji, to i ja tak robiłem. A to przecież nie musiało tak być – mogłem odmówić. Ale ja się po prostu obawiałem, że jak odmówię pojechania na dokumentację i powiem mu: «Słuchaj, mam szansę zarobić w międzyczasie trochę grosza», to koniec, to mogę pożegnać się ze współpracą z Władkiem. A mnie na współpracy z nim zależało” [zapis fragmentu rozmowy z Bronisławem Baranieckim (wrzesień 2012) – archiwum prywatne (P. Pławuszewski)].

[3] Cyt. za: B. Wachowicz, *Władysław Ślesicki*, „Ekran” 1963, nr 36, s. 5.

[4] J. Skwara, *Człowiek i przyroda*, „Film” 1964, nr 45, s. 6.

[5] Historia Mietka – niepoznanego przez widzów z nazwiska – zyskuje wymiar niemal paraboliczny. Sam zaś chłopak, do pewnego momentu właściwie stopiony z augustowskim krajobrazem, bardzo przypomina modelowego bohatera dokumentu poetyckiego, o którym pisał Bill Nichols: „Aktorzy społeczni (w dokumentach zrealizowanych w «trybie poetyckim» – przyp. PP) rzadko przyjmują rolę pełnokrwistych bohaterów, których cechuje psychologiczna złożoność i określony światopogląd. Bardziej typowe dla tego nurtu jest traktowanie ludzi na równi z innymi przedmiotami jako surowego

Być może przeczuwając, jaką rolę odegra w jego artystycznej drodze dokument *Mietek* (to pierwotny tytuł), Władysław Ślesicki postanowił poświęcić na realizację dokładnie tyle czasu, ile uznawał za konieczne. Skrupulatna dokumentacja, cierpliwie wypracowywane poprawki w planie działania/scenopisie, długi czas zdjęciowy – to wszystko „reguły”, które konsekwentnie będą powracać w przyszłości, w trakcie powstawania kolejnych sztandarowych dokumentów reżysera (takich jak *Zanim opadną liście*, 1964, czy *Rodzina człowieka*, 1966)[2]. Film *Płyną tratwy* doczekał się w pewnym sensie dokumentacji wieloletniej, a to dlatego, że obserwował reżyser życie Mietka na długo przed podjęciem decyzji o uczynieniu go bohaterem swego dokumentu:

Mietek, którego znam od dziecka, kocha żywiołowo i zapalczywie. Włóczęgi czółnem po jeziorze jeszcze szarym od rannej mgły, niecierpliwe, krzykliwe ucieczki ptaków, las ociekający żywicą. Takim zapamiętałem Mietka. Namiętnego tropiciela przyrody. Zmieniał się każdego roku. I każdego roku było tej namiętności coraz mniej. Tylko niezmiennie i codziennie płynęły tratwy[3].

Pewnego lata (być może obawiając się, że za „moment” będzie już za późno, owa namiętność zaniknie w chłopaku zupełnie i na nic zdadzą się próby „wskrzeszania” jej przed kamerą) Władysław Ślesicki podjął decyzję: „pomyślałem – jak wspomina – że warto by zrobić film o chłopaku na pograniczu dzieciństwa i męskości”[4].

Rozgrywająca się na ekranie historia jest bardzo prosta: Mietek, chłopak silnie związany z otaczającą go zewsząd przyrodą, bierze udział – jako początkujący flisak – w spławianiu drewna (zarabia na tym pieniądze), po czym – w końcowej scenie – (prawdopodobnie po raz pierwszy) dołącza rankiem do jadących na rowerach do pracy mężczyzn[5]. Już z tak огоłoconego z niuansów opisu wywnioskować można, na czym polegać miało owo „pogranicze dzieciństwa i męskości”, jak w świecie bohatera rozkładały się role, czyli – co było dla niego krainą, z którą się żegnał, co zaś uosabiało przyszłość. Zanim jednak więcej i szczegółowiej o fabularności filmu, precyzującego słowa wy-

maga mocno związana z nią (czy lepiej – wynikająca z niej) metoda realizacji. Tak wyobrazić można sobie sekwencję zdarzeń – zbierane przez reżysera na przestrzeni lat (ale i w trakcie właściwych przygotowań) obrazy miejsc, zachowań i sytuacji skutkują powstaniem pierwszych wersji scenariusza, które – niezależnie od wprowadzanych poprawek – od początku zakładają przeważający udział inscenizacji: z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, w momencie podjęcia decyzji o realizacji dokumentu jego bohater – jak można wnioskować ze słów samego reżysera – etap żywiołowego zespolenia z naturą miał już za sobą (jedynym więc wyjściem pozostała próba rekonstrukcji). Po drugie, znając ekranowy efekt finalny, dochodzi się do wniosku, że kształt pewnych ujęć zaplanowany został po to, by dodatkowo uwypuklić ogólną wymowę filmu (Mietek zapalający pierwszego papierosa, nieśmiało spoglądający na dziewczynę, odbierający pierwszą wypłatę itp.). Rzecz jednak decydująca: mimo oczywistego udziału scen inscenizowanych augustowska opowieść nie pozwala wątpić w swój potencjał dokumentalny. Decyduje o tym kilka czynników: całkowita naturalność scenerii, brak pierwiastka aktorskiego (Mietek, jeśli gra, to wyłącznie siebie; jeśli coś odgrywa, to sytuacje, w których obserwował go wcześniej reżyser – stąd też ową fabularność filmu chciałoby się opatrzyć dopiskiem: „oparte na faktach”), „utkanie” opowieści niemal wyłącznie z takich sytuacji, które bohatera odmalowują w trakcie mocno angażujących go działań (co z pewnością pomaga osłabić świadomość obecności nie-malego, ciągle jeszcze wtedy głośnego sprzętu i stojącej za nim ekipy). „Chłopiec z *Płyną tratwy* – pisała Danuta Karcz – zbyt pochłonięty jest odkrywaniem tajemnic puszczy i jezior, by pozować przed kamerą, flisacy z tego samego filmu są zanadto zaabsorbowani spływem drzewa” [6]. Oczywiście, zarówno w przypadku tego filmu, jak i wielu innych dzieł Władysława Ślesickiego przydatne na drodze ich klasyfikowania pozostaje to, co Mirosław Przyłipiak nazwał „definiowaniem przez kontekst” [7] (gdy o „byciu dokumentem” decydują nie właściwości

„wewnętrzne” danego dzieła, lecz programujący jego funkcjonowanie w odbiorczej świadomości kontekst, w jakim jest umieszczane). Swoistym sprawdzianem dla opowieści o Mietku stała się jej kariera festiwalowa, kiedy o laury walczyła konsekwentnie w kategoriach dotyczących filmu dokumentalnego (jako taka też – o czym szerzej w osobnym wątku – zdobyła wiele nagród, w tym na festiwalu w Wenecji, wzmacniając niejako prawomocność swego statusu). Szły z tym w parze opisy w wydawnictwach książkowych i czasopismach, również indeksujące *Płyną tratwy* jako dokument (które to słowo tylko czasami uzupełniano, na przykład, określeniem: fabularyzowany [8]).

Niezwykle dziś cenny wydaje się list, który Władysław Ślesicki wysłał z Augustowa do Jerzego Bossaka szesnastego sierpnia 1960 roku. Szybko na podstawie jego treści można zorientować się, że dotyczy przedzdziesięciovej jeszcze fazy prac nad filmem *Płyną tratwy* (jego całościowa realizacja zamknęła się więc w okresie około dwóch lat), precyzując zaś: reżyser odpowiada swemu byłemu profesorowi ze Szkoły Filmowej na uwagi, które ten poczynił odnośnie do przekazanego mu scenopisu. „O ile dobrze zrozumiałem – pisze Ślesicki – główne zarzuty dotyczą rozwinięcia wątku chłopak – dziewczyna, metafory zawartej w zakończeniu oraz zderzenia chłopca z dorosłymi (drwale, flisacy, holownik)” [9]. Pierwsza ze wspomnianych

materiału, który filmowiec selekcjonuje i układa w skojarzenia i wzory wedle swojego uznania” (B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, przeł. M. Heberle i D. Rode, w: *Metody dokumentalne w filmie*, pod red. D. Rode i M. Pieńkowskiego, PWSFTviT, Łódź 2013, s. 17).

[6] D. Karcz, *Barwy codzienności*, „Kino” 1967, nr 5, s. 61.

[7] M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 18–20.

[8] „Film” 1963, nr 11, s. 14 (informacja o zdobywcach Złotych Kaczek za rok 1962, nagród przyznawanych przez czytelników czasopisma „Film”).

[9] List Władysława Ślesickiego do Jerzego Bossaka z 16 sierpnia 1960 (archiwum rodzinne W. Ślesickiego).

kwestii ma znaczenie w lepszym zrozumieniu rodzajowej specyfiki (wtedy jeszcze) *Mietka*. Dlaczego? Ponieważ nawet nie znając scenopisu ani dokładnej treści uwag Jerzego Bossaka, już na podstawie krótkich wyjaśnień reżysera (i ze świadomością finalnego kształtu filmu) dojść można do przekonania, że sporą część tego, co od początku było „wymyślone” (a co hipotetycznie mogło doczekać się realizacji), ostatecznie odrzucono lub poddano redukcji. Ślesicki wyjaśniał:

Chłopak i dziewczyna to wątek przede wszystkim „osobisty”, dla nas okazja do wygrania budzącego się w chłopcu zainteresowania dziewczynami (i odwrotnie). W pierwszej scenie spotkania obydwój są tacy sami, podobni w zachowaniu, a nawet w wyglądzie (prosty ubiór). Między nimi nie ma żadnych istotnych różnic (środowiska, poziomu). Są „mężczyzną” i „kobietą”. Ta scena jest nawrotem do sekwencji chłopak – przyroda (złoty nieomal, jak ze świata przyrody) – mogłaby być krótkim epizodem na trasie spływu (przyczynek do zobrazowania „dorastania” chłopaka) i nie powinna chyba budzić zastrzeżeń. Natomiast dalszy rozwój wątku – ich następne spotkanie – jest rzeczywiście przez nas „puszczony” (to czujemy). Chwilowo nie znaleźliśmy dobrego rozwiązania. Wydaje się, że warto wykorzystać obecność dziewczyny w filmie szerzej. Przy następnym spotkaniu mogłaby być dla chłopca „kimś więcej” niż tylko dziewczyną. Mogłaby przyjść na spotkanie już zupełnie inna (wygląd, zachowanie, „zaplecze”). Byłoby to zdezerowanie środowisk, z którego chłopak wyszedłby „pokonany”. Pokonany, lecz nie pokłócony. Różnice wynikłyby z onieśmielenia chłopca, jego zagubienia wobec „damy” („dzikus i dama”). W takim ustawieniu dziewczyna byłaby „wyrazem” innego,

cywilizowanego świata. W zakończeniu filmu holownik („rekwizyt” po stronie dziewczyny) byłby symbolem tęsknot chłopca nie tylko do dziewczyny, lecz i do tego, co „za nią stoi”<sup>[10]</sup>.

Niewiele z tych pomysłów, dość jawnie nasycających film dawką fabularności, ostatecznie przetrwało. Ostał się, co prawda, sam wątek chłopaka i dziewczyny, ale w kształcie ograniczonym do inicjującego spotkania<sup>[11]</sup> oraz sceny przy ognisku (zakończonej obserwowanym z daleka wieczornym spotkaniem pary nad brzegiem rzeki), co z dobrym skutkiem zredukowało niepotrzebnie rozbudowaną symbolikę, dającą o sobie znać w listownych conceptach.



Mietek – główny bohater filmu *Płyną tratwy* [autor fot. niezany; źródło: archiwum rodzinne W. Ślesickiego]

[10] Ibidem.

[11] Owo pierwsze spotkanie (właściwie – nawiązanie kontaktu wzrokowego) chłopaka i dziewczyny, a także scena przy ognisku, to prawdopodobnie najsłabsze momenty filmu – ich podstawowy sens zdecydowano się bowiem świadomie uwypuklić choćby przez użycie frazy ujęcie–przeciwujęcie (w roli jednoznacznego sygnału, że w trakcie spływu zawiązała się między młodymi ludźmi nić porozumienia). Pozostałe wątki – z pozytkiem dla ich poznawczego potencjału – wydają się w dużym stopniu wolne od tego typu „poddowiedzi”.

W dalszej części listu reżyser nawiązał do kwestii planowanego zakończenia. Próbując uchwycić jego sens(y), pisał:

„Nie ma miejsca, które mogłoby się oprzeć postępującej fali przemian” (to może zbyt wiele). Inaczej: „Każde pokolenie chłopców wyrasta (wchodzi w życie) z innej bazy”. My rejestrujemy tę najbardziej „odległą” – choć odnalezioną dziś, w roku 1960. Czy

w naszej propozycji metafora jest dostatecznie czytelna? – trudno nam osądzić. Zakończenie filmu (miejsce metafor) jest krótkie i chyba warto je nakręcić tytułem eksperymentu[12].

O jakich kadrach myślał reżyser, formułując ostatnie zdanie? Pewną odpowiedź dałby wyłącznie scenopis, lecz z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać można, że Ślesicki nawiązywał do sekwencji, która znalazła się w samym filmie, ale – to rzecz znamienna – nie w funkcji zakończenia. Co do jej kształtu: to trwający około minuty, dynamiczny montaż krótkich ujęć, ilustrujących bezpardonowe wtargnięcie człowieka do świata natury. Przeplatają się więc obrazy walących w drzewo drwali, zdewastowanego szałas, sunącego niby w ucieczce węża, umykającej wiewiórki, aż w końcu ekran wypełniają zrywające się do odlotu ptaki. Jednak nie nastrój niepokoju i konfliktu stanowi ostatni akord mazurskiej opowieści. „To poeta filmu” – powiedział o Ślesickim autor zdjęć do *Płyną tratwy*, Leszek Krzyżański – i to ów poeta dał o sobie znać, gdy w pełnej nostalgii scenie końcowej Mietek przygląda się przez chwilę *sobie* sprzed lat (młody chłopiec pakuje do łódki wędzisko, za moment wyruszy na jezioro), po czym wsiada na rower i razem ze starszyzną rusza do pracy – w dorosłość. Smutny obraz końca dzieciństwa? Opowieść o dojrzewaniu i „wymianie” wartości? A może podbudowana nadzieją refleksja, że mimo ludzkiej ekspansywności, która w dużym stopniu zmienia ten dziewiczy dotąd krajobraz, jest w nim coś trwałego („niezmiennie i codziennie płynęły tratwy”...)[13]? Każda z tych możliwości broni się równie skutecznie, wynosząc mazurski dokument na poziom inspirującej metafor. I dlatego też rację ma Janusz Skwara, pisząc: „Przez cały [...] film czuje się, że chłopiec, jego przygody – są jedynie pretekstem”[14].

[Na trzecią wątpliwość Jerzego Bossaka, dotyczącą spotkania chłopca z drwalami i flisakami, reżyser odpowiedział krótko, iż w zamierzeniu ma być to przestrzeń zetknięcia się dwóch światów: „młodego” i „dorosłego” – w takim też kształcie znalazł się ten wątek w zrealizowanym filmie.]

„*Płyną tratwy* to świetny przykład, jak bez słów wyrażać udanie uczucie, emocje...”[15] – to znowu Leszek Krzyżański. Jako operator odpowiedzialność spoczywającą na obrazie odczuwać musiał w sposób szczególny. I to ważne wskazanie: „uczucia, emocje” (a nie choćby „historia”). Ślesicki miał za sobą ważną lekcję *Wśród ludzi* – wtedy również wątpliwość fabularność kryła się w cieniu niepokojącej aury, przenikającej niemal wszystkie kadry. W dokumencie z takim bohaterem jak Mietek chodziło o nastrój, a nie o zgołą odmienną; reżyser powie: „to w jakimś sensie film o miłości”[16]. Jego pierwsze osiem minut to reprezentacja najbardziej uczuciowego współbycia z naturą, jakie zrodziła twórczość Ślesickiego. Gdyby nie przemysławiający ścieżką rowerzyści, Mietek sprawiałby wrażenie jedyne go człowieka na ziemi, niemal stopionego z otaczającym go krajobrazem. Zaraz po obrazach gospodarskiego podwórka, gęsto utkanego umieszczonymi na wysokich palach budkami dla ptaków, rozpoczyna się jedna z najpiękniejszych scen w historii polskiego dokumentu. Inspirowana *Opowieścią z Luizjany* (1948) Roberta Flaherty’ego rzeczna peregrinacja Mietka przypomina wędrówkę na pograniczu jawy i snu – pasma światła przecinają rzadką mgłę, bujna natura zagarnia przestrzeń, wcale nie ułatwiając człowiekowi jego wodnej podróży. Jest i fragment, który Pier Paolo Pasolini, autor eseju o „kinie poezji”[17], chętnie nazywałby „pozornie zależnym ujęciem subiektyw-

[12] List Władysława Ślesickiego do Jerzego Bossaka (archiwum rodzinne W. Ślesickiego).

[13] Chęcią rozszerzenia sensów prezentowanej opowieści uzasadnić można zresztą decyzję o zmianie tytułu z: *Mietek* na *Płyną tratwy*. [Dodając dygresyjnie: zachowany wycinek z katalogu jednego z zagranicznych festiwali filmowych (niestety, trudnego do identyfikacji) anonsował z kolei dzieło Ślesickiego jako: *River Boy*].

[14] J. Skwara, op. cit.

[15] Zapis fragmentu rozmowy z Leszkiem Krzyżańskim (lipiec 2012) – archiwum prywatne (P. Pławuszcowski).

[16] Cyt. za: B. Wachowicz, op. cit.

[17] P.P. Pasolini, *Kino poezji*, przeł. M. Salwa, w: *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*,

nym” – oto kamera traci z oczu Mietka i powoli sunie tuż nad powierzchnią wody, oglądając świat natury w takim zbliżeniu (i takim rytmie), w jakim postrzega go sam bohater. Spojrzenie chłopca staje się na chwilę spojrzeniem autora, dyskretnym śladem jego obecności[18]. Gdy łódź wypływa na jezioro, rozpoczyna się bezsłowna rozmowa człowieka z przyrodą – Mietek wprawnie imituje jej dźwięki, a czapla i łabędź, uchwycone w kadrach rodem z przyrodniczych dzieł Włodzimierza Puchalskiego czy Karola Marcza, z zaciekawieniem zdają się temu przysłuchiwać. Przysłuchuje się też widz – bo atmosferę tego harmonijnego pejzażu na równi z obrazem kreuje „znakomity realizm dźwiękowy”, jak pisała Alicja Helman. Ta sama autorka, poszukując w polskim kinie przykładów szczególnej inwencji w opracowaniu strategii dźwiękowej dzieła, wskazuje między innymi na dokument Ślesickiego:

W filmie *Płyną tratwy* [...] świat przyrody obdarzony zostaje bogatą, sugestywną aktywnością dźwiękową. Widz zostaje jak gdyby obdarowany wrażliwością młodego bohatera, który chłonie otaczający go świat wszystkimi wyostrozonymi zmysłami. Najprostsze odkrycia początków kina dźwiękowego, gdy zauważono, że dźwięk niesłuchanie wzbogaca iluzję rzeczywistości, że dodaje przedstawionemu światu przestrzenności i głębi, jak widać ciągle zasługuje na przypomnienie. Wejście w dźwiękową realność przyrody dało filmowi Ślesickiego dotykającą niemal uchwytność, materialność, co w zetknięciu z poetyckim widzeniem autora przesądziło o indywidualnym charakterze jego stylu[19].

Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2012, s. 145–176.

[18] Nie do końca więc zgodzić można się w Lechem Pijanowskim, który pisał: „Jestem pełen uznania dla skromności autorów; są niewidoczni, bez reszty skryli się za swoim dziełem. Jest to chyba najwyższa nagroda, jaką może im przyznać jeden z wielu szczerze zachwyconych widzów” (L. Pijanowski, *Reportaż o oryly*, „Film” 1962, nr 17, s. 6).

[19] A. Helman, *O tym, czego nie ma*, „Kino” 1968, nr 1, s. 3.

[20] J. Giżycki, op. cit.

Należy się niewielkie dopowiedzenie: o ile w kontekście przyrody funkcja dźwięku zawiera się przede wszystkim w tworzeniu wrażenia wszechobecności, audialnej pełni, o tyle jego inną, nie mniej ciekawą rolę ilustruje motyw holownika (wspomniany zresztą w liście do Jerzego Bossaka): czterokrotnie rozlega się w filmie gwizd pary, każdorazowo niosąc ze sobą odmienne znaczenia:

a) pierwsze ujęcie filmu (po planszy z napisem) – spokojna tafla jeziora, już jednak słychać pracę silnika, a po chwili „inicjujący” gwizd (w kadrze pojawia się holownik) – na razie jest to tylko sygnał obecności człowieka w portretowanym świecie;

b) 8-sekundowe ujęcie z holownikiem (po 8. minucie) – gwizd słychać po raz drugi, tym razem jednak staje się on znakiem przejścia, rozdziela bowiem ostatnie kadry z „zanurzonym” samotnie w przyrodzie Mietkiem i obrazy „dorosłej” pracy drwali, które są wstępem do spływu;

c) holownik kończy wędrowkę – kamera zbliża się do zamkniętego jeszcze kanału, a gwizd zwiastuje dopełnienie swoistego „rytuału przejścia” – za chwilę Mietek za swą pracę odbierze zapewne pierwszą wypłatę;

d) napisy końcowe, w tle szary świt nad jeziorem, lekko poruszane wiatrem trzciny – najpierw słychać silnik, potem gwizd holownika – on sam nie musi się już jednak pojawiać, by dźwięk przyniósł ze sobą sugestię „Koło dokonało pełnego obrotu. Razem z nami”[20], ta sama historia zaczyna się od nowa, już jednak dla innego *Mietka*.





Kadry z filmu *Płyną tratwy*

Nie ma w spojrzeniu Władysława Ślesickiego naiwności, która ze świata chłopca kazałaby wyrugować wszystko to, co niełatwo wpasowuje się w wizerunek o kolorycie idylli[21]. Stąd wpisane w nią również takie

ujęcia, gdy walcząca o życie ryba ogłuszona zostaje uderzeniem wiosła, a drapieżny ptak wyszarpuje wnętrzności swojej ofiary. Nawet jeśli więc ujawnia się w opowieści o mazurskiej rzeczywistości jej afirmacja, to – jak pisała Danuta Karcz –

nie jest to jednak afirmacja lekkomyślna, wynik powierzchownej obserwacji. Oparta została na rzetelnej wiedzy, na dobrej znajomości ukazywanych zjawisk czy fragmentów rzeczywistości, a także na humanistycznej postawie, którą charakteryzuje wewnętrzna potrzeba obrony zasługujących na uwagę wartości[22].

Przykuwa uwagę ostatnia myśl – jest w niej coś z antropologicznej chęci utrwalenia światów, które prędzej czy później stracą swój pierwotny wymiar, a nowy kształt nada im swoją działalnością człowiek. Sam reżyser, w liście do Jerzego Bossaka, formułuje jedną z tez stojących za planowanym filmem tymi słowy:

My, autorzy, odszukaliśmy wśród lasu „czystego” człowieka. Wprowadziliśmy go do waszego środowiska ludzi dorosłych. Oddajemy go wam. W waszym świecie nie ma bajek – co w zamian możecie mu ofiarować?[23].

I nawet jeśli całościowa koncepcja nie znalazła wiernego odzwierciedlenia w finalnej wersji dokumentu, to bez wątpienia w postaci Mietka uobecniła się idea „nieskażonego”, bo żyjącego w „nieskażonym” świecie, człowieka – etnografowi jest ten typ *narracji* dobrze znany. „Jeszcze do niedawna – pisze Sławomir Sikora – całkiem mocno funkcjonował mit izolowanej wyspy, nieskażonej kultury, której poszukuje i którą odnajduje antropolog”[24]. Jako się jednak rze-

[21] „[...] oto piękna pierwotność natury, oto zaś nerwowa zachłanność ludzi, która niszczy wszystko wokół. Praca drwali jest częścią rzeczywistego świata. Padające drzewa będą spławiane wodą do tartaku, to jest naturalne i konieczne” (L. Pijanowski, op. cit.).

[22] D. Karcz, op. cit., s. 61.

[23] List Władysława Ślesickiego do Jerzego Bossaka, op.cit.

[24] S. Sikora, *Film antropologiczny – antropologia filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47–48, s. 7.

[25] A. Batura, *Augustów i okolice*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Białystok 1981, s. 51–52.

[26] Festiwalowa projekcja obfitowała w zdarzenia dość niecodzienne – najpierw jej przebieg (choć pewnie bardziej – odbiór) utrudniał usadowiony między dwoma warstwami kinowego dachu... kot (który „upodobał sobie film *Płyną tratwy* reżysera Ślesickiego i miauczał do wtóru ekranowym obrazom łowów na szczupaka”), następnie zaś doszło do znacznie poważniejszej w skutkach awarii: „W czasie projekcji pomieszały się w kabinie pudła z taśmą i po wyświetleniu połowy filmu rozpoczęto projekcję następnej pozycji. Publiczność na sali zaprotestowała; nie udało się jednak z niewiadomych przyczyn przerwać rozpoczętego pokazu i drugi film wyświetlono w całości. Nastąpiła przerwa, gorączkowe uzgadnianie i wreszcie przedstawiciel kina zawiadomił publiczność, iż obecnie wyświetlona zostanie... druga część filmu *Płyną tratwy*. Nastąpiły dalsze, burzliwe protesty i na sali rozległ się donośny głos przedstawiciela warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych, redaktor Wandy Wertenstein, która oświadczyła stanowczo, że albo film wyświetlony zostanie w całości, albo wytwórnia wycofa go z festiwalu. Widzowie poparli to żądanie. Film wyświetlono w całości. Złośliwi twierdzili, że awarię wywołano umyślnie, żeby zwrócić uwagę publiczności na ten film” (źródło obu cytatów: Z. Ołaniecki, *Podpatrzone... Podśluchane...*, „Film” 1962, nr 28–29, s. 18–19).

[27] Na początku roku 1963 *Płyną tratwy* wysłano do Oberhausen – na festiwal, gdzie jedną z nagród miał zdobyć przetrzymany wcześniej na półkach film *Wśród ludzi*. Oprócz tego, mazurski dokument był wyświetlany między innymi na festiwalach w Belgradzie i Locarno, a po projekcji zorganizowanej w ramach wyjazdowego spotkania polskiej delegacji (Robert Stando, Jerzy Ziarnik, Wanda Wertenstein) z przedstawicielami Związku Pracowników Kinematografii ZSRR trafił do moskiewskiej telewizji (1963). Film za inaugurował też specjalny pokaz międzynarodowych produkcji na X Festiwalu Jugosłowiańskiego Filmu Dokumentalnego i Krótkometrażowego (1963).

[28] „[...] *Flisacy* Stanisława Grabowskiego (generalny zarzut: są tylko piękne krajobrazy, gdzie się podzieli ludzie, rzeczywiści bohaterowie polskiego dokumentu?)” – pisał w roku 1963 Mieczysław Walasek w relacji z festiwalu w Tours (M. Walasek, *Tradycje, rzeczywistość i przesławne lanie*, „Ekran” 1964, nr 1, s. 7) – ciekawe to słowa

kłó, więcej niż raz rozbrzmiewa u Ślesickiego gwizd holownika – dla Mietka to sygnał do opuszczenia mitu.

Z prospektu turystycznego Anatola Batury *Augustów i okolice* (rok wydania: 1981):

Mijamy piaszczysty półwysep zwany Ostrem Rógiem. Przed nim znajduje się Ośrodek Wypoczynkowy Augustowskich Zakładów Obuwniczych. Za nim ośrodki wypoczynkowe pracowników Generalnej Prokuratury, a w niedalekiej Przewięzki – ośrodki ZSL, leśników oraz największy Związku Zawodowego Transportowców i Drogowców. Po stronie prawej znajdują się Augustowskie Zakłady Silikatowe. Niedaleko – malownicza wieś Wojciech, wybiegająca domkami nad brzeg jeziora. To tu Ślesicki kręcił wspaniały, wielokrotnie nagradzany na festiwalach światowych, na poły dokumentalny film – *Płyną tratwy*. Jest to opowieść o chłopcu, który w miarę dorastania musi porzucić swój leśny i jeziorny żywot, by zostać robotnikiem tartaku[25].

\*

Krytyka przyjęła film entuzjastycznie. Nadeszły zasłużone nagrody na festiwalach – wielki sukces w Wenecji (Złoty Lew Świętego Marka, 1962), Złoty Smok (dla najlepszego filmu dokumentalnego) na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (1962)[26], II nagroda w kategorii filmów artystycznych na festiwalu w Buenos Aires (1962)[27]. Czytelnicy „Filmu” uznali *Płyną tratwy* za najlepszy polski film krótkometrażowy roku 1962 (nagroda Złotej Kaczki). W roku 1963 pojawia się na festiwalu krakowskim inspirowani jego tematyką i nastrojowością *Flisacy*[28] Stanisława Grabowskiego („reportaż etnograficzny”[29], jak napisała Barbara Kaźmierczak) – film wyprodukowany w Wytwórni Filmów Oświatowych, jednocześnie przykład postulowanej wtedy już od dłuższego czasu odważniejszej próby oderwania się polskiej „oświatówki” od prostej dydaktyki ekranowej.

Bo oczywiście współczesność jest tematem „numer jeden”, pierwszym i najsilniejszym nurtem polskiego filmu dokumentalnego. Współczesność w filmie – pojęta jako swoista szkoła obywatelskiego wychowania i społecznego myślenia.